



**TFG**

---

**LA SUBJETIVIDAD EN LA MIRADA QUE  
NOS ENVUELVE.**

**LA AMPLITUD DEL CAMPO VISUAL, SU FOCO DE ATEN-  
CIÓN Y LA DISCRIMINACIÓN DE INFORMACIÓN.**

**Presentado por José Andreu Díez.**

**Tutor: Juan Canales Hidalgo.**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles.**

**Grado en Bellas Artes.**

**Curso 2013-2014.**



**UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

Desde que tengo memoria me han interesado las perspectivas y los efectos visuales tridimensionales que se pueden conseguir en el plano, además de otros muchos puntos menos relevantes para hablar de éste trabajo. Así, a veces sucede que me surgen cuestiones acerca de la percepción del espacio. La última, es de la que trata éste proyecto, y fue concebida al recordar de una forma mucho más consciente, que el ser humano posee una visión de algo más que 180 grados.

Entonces surgió la curiosidad hacia los procesos perceptivos que actúan para extraer toda la información del espacio que podamos estar visualizando, y a preguntas como: ¿de qué manera lo hacen?

Ahora es sabido, muy a posteriori, que incluso en el campo de la ciencia se habla del puntos de atención, de periferia del campo visual, de selección de información y foco, para hablar de ello. Todos ellos términos clave que había estado empleando para describir la manera de observar y concretamente éste proyecto.

En resumen, es un trabajo fundamentalmente práctico, que además contiene un trasfondo investigativo (o por lo menos, explorativo) en el que se habla del campo visual del ojo humano a través de la pintura y el esbozo.

Y antes de comenzar, quisiera explicar que cuando menciono obra, es porque me quiero referir a las pinturas, bocetos, y demás; que cuando digo trabajo, hago alusión al escrito que se está leyendo ahora mismo; y que cuando hablo de proyecto me refiero a ambas partes.

## ABSTRACT

*Since i've memory I've been interested about perspectives and the tridimensional visual effects that can be reached in a plane, further many other points, less relevants fot talking about this work. So sometimes happens that many questions about the perception of the space comes to me. Last of them is the one which is talking about in this project, and it was conceived when I remembered, in a very conscient form, that humans have about 180 degrees of vision.*

*So then I developed curiosity to the perceptive processes which act to deduce all the information of the space that we may watch to, and the question is: how do they work?*

*Now it's known, after doing this, that even in the science field exist terms like attention points, visual field periphery, selection of information and focus to talk about these things. All of them key terms that I had been using to depict the way of observing, and most specifically, this project.*

*In summary, it's a mainly practical work which, furthermore, contains an investigative background (at least, explorative) where is talked about the visual field of the human eye through painting and drawing.*

*Before to start, I'd wish explain you that when I say "obra", it's because I want to talk about my paintings, drawings and more. That if I say "trabajo", I'm doing an allusion to this writting you are reading now. And if I use the word "proyecto", I'm referring to both parts.*

## AGRADECIMIENTOS

Primero de todo quisiera agradecerles la disponibilidad y la participación a los modelos de los que me he valido para realizar las obras de que versa este proyecto, que se reservan el anonimato.

También, aunque no lo espere, le agradezco a Francisco Espejo los meses de enseñanza lectiva que pude compartir con él y mis compañeros en el curso 2011-2012, que nos ayudó, si no a abrir los ojos, a “abrir” las manos, a entender un poco mejor nuestro arte.

Y por último a mi tutor, Juan Canales, por ofrecerme su ayuda ante la indecisión inicial para afrontar el proyecto, por acompañarme en dicha labor y por demostrarme que puedo contar con él.

# ÍNDICE

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Agradecimientos.....	4
Índice.....	5
1-Introducción.....	6
2-Objetivos y metodología.....	7
3-Memoria.....	8
3.1-Proceso de la obra.....	8
3.1.1-Previo a las obras.....	8
3.1.2-Obras.....	9
3.1.2.1-Composición con centro de atención 1.....	9
3.1.2.2-Composición con centro de atención 2.....	10
3.1.2.3-Composición con centro de atención 3.....	11
3.1.2.4-Dibujo.....	14
3.2-Relacionados.....	17
3.2.1-Autores.....	17
3.2.1.1-El holandés Maurits Cornelis Escher.....	17
3.2.1.2-El pintor hiperrealista Antonio López.....	18
3.2.1.3-Impresionismo.....	19
3.2.1.4-Oftalmología y ciencia de la visión.....	19
3.2.1.5-Grandes angulares.....	21
3.2.1.6-Panorámicas y cúpulas.....	22
4-Conclusión.....	24
4.1-Otras propuestas.....	25
5-Bibliografía.....	27
6-Índice de imágenes.....	28

# 1 - INTRODUCCIÓN

Cuando vemos, discriminamos. De toda la luz que nuestra retina recoge, nos interesa aquella que va a parar directamente al centro de dicho tejido, llamado fovea; precisamente porque es ésta la que desprende aquello en lo que fijamos la mirada: nuestro foco de atención. De ahí extraemos la información que más nos interesa de la totalidad del campo visual en todo momento, durante el acto de observar. Podemos, por ejemplo, estar admirando un paisaje, y efectivamente lo hacemos con toda nuestra retina, sintiendo los verdes, azules, rojos y ocre, además de un sinfín de bordes y límites que hacen que termine un árbol y comience otro, o que acabe la montaña y comience el cielo; pero hasta que no examinamos cada rincón con atención, no sabríamos describir ni dibujar con fidelidad lo que estamos viendo. No podemos leer un libro fijando la mirada en sus esquinas. Como dice R. Arnheim<sup>1</sup> en el libro *Arte y percepción visual*: “Si un observador examina un objeto atentamente, hallará sus ojos bien equipados para ver detalles minúsculos. Y, sin embargo, la percepción visual no opera con la fidelidad mecánica de una cámara, que lo registra todo imparcialmente”.

Además, la diferencia entre la imagen que recogen nuestros órganos visuales y la que capturan las cámaras fotográficas no termina aquí. Hay un factor mucho más básico que a priori parece no requerir de ningún proceso mental, y es que nuestro sensor de luz es semiesférico, esto es, cóncavo y curvo. Y lo que sorprende es que, aunque hayamos asumido que nuestro ojo alcanza una amplitud de 180 grados aproximadamente, no seamos tan conscientes de que no se puede concebir una imagen de estas características sin que exista una distorsión de la misma. Y esa distorsión, que resultaría similar a la que se obtiene con objetivos fotográficos de gran angular, no la percibimos como tal. Parece ser que en algún punto por el que pasa la imagen, desde el exterior en sí hasta nuestra computación neuronal, pasando por el ojo, existe un proceso de normalización que nos hace ignorar dicha curvatura y así percibir las líneas rectas como tales.

Pero como ya se ha dicho, sólo se obtiene información fiel (en la medida en que el ojo es apto para recibir estímulos luminosos) del foco de atención. Y hablando en términos menos científicos, dicho punto es dirigido por el observador. Por tanto, es subjetivo, ya que cada cual puede tener como objeto de interés un elemento diferente del espacio, independientemente de atraer las miradas con algún señuelo.

Con todo esto, queda introducir que mis obras se han basado en la observación del espacio cuidándome de percibir las curvas que son neutralizadas por nuestro cerebro para así poder utilizarlas a la hora de componer; además de añadir un toque de subjetividad claramente diferenciado del resto para así dirigir las miradas al punto exacto de la escena que entonces quise plasmar: lo que llamo foco de atención.

---

<sup>1</sup>ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza Forma, 2011, pg. 58

## 2 - OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Como tarea principal me propuse realizar un mínimo de tres obras pictóricas de composición variable, que mantuviesen el discurso del foco de atención y la discriminación o selección de información que acaece en el campo visual, desde una perspectiva subjetiva, en cuanto a que la temática de cada obra se identifica con aspectos de mi entorno. Las pinturas han sido realizadas al óleo y en soportes diversos, a consecuencia del continuo aprendizaje de la pintura, sus medios y por investigar sobre las posibilidades expresivas del contexto en el que he introducido a mis obras.

Para orientarme a la hora de observar el espacio y plasmarlo con la típica curvatura con que lo vemos me he valido de varias fuentes:

- La medicina oftalmológica, en la que he podido comprobar las verdades fisiológicas que efectivamente influyen directamente sobre cómo y por qué percibimos mejor un punto de la retina, que el resto. Esto significa que me da respaldo al por qué de la existencia del foco de atención y la progresiva discriminación de información, que más adelante explicaré con detalle.

- Autores, artistas que sin quererlo tienen relación con mi obra desde diversos aspectos, como son M. Escher, A. López, y los impresionistas por la filosofía de sus pinturas.

- Otras posibilidades gráficas y visuales relacionadas, como considero que son las cúpulas, panorámicas y fotografías realizadas con grandes angulares, comúnmente conocidas como de 'ojo de pez'. Sobre todo estas últimas me han ayudado a despejar mis dudas sobre cómo se deforma la imagen en nuestro campo visual.

Además añadido los bocetos de las obras y dibujos independientes que me han ayudado a aprender a llevar al papel el espacio que me rodea, incluyendo en ellos parte de los efectos que obviaba y pasan desapercibidos.

## 3 - MEMORIA

### 3.1 - PROCESO DE LA OBRA

#### 3.1.1 - PREVIO A LAS OBRAS

Cuando comencé a interesarme por el campo visual y sus límites fue en verano de 2011, cuando me pretunté una vez mas cuánto rango son capaces de abarcar nuestros ojos. Entonces no hice más que un boceto que se centraba en la ventana de mi habitación y que se puede apreciar vagamente la mano izquierda haciendo el gesto de dibujar (imagen 1). Pero ahí descubrí que si quería plasmar la totalidad del espacio visible iba a necesitar algo mucho mayor que una hoja de libreta A5, o por lo menos afrontarlo de otro modo.

Unos meses despues aproveché una propuesta para un trabajo de clase de pintura para realizar mi primera aproximación a la reproducción completa de lo que abarcaba mi vista cuando observaba la pared de mi cuarto de estudiante de entonces, incluyendo la silueta que delimitaba la escena (Imagen 2).

A partir de aquí decidí no dibujar más las siluetas de la nariz que inevitablemente se forman en los laterales de nuestro campo visual debidos a que nuestros ojos la ven cada uno de un lado. A demás, lo hace de un modo casi invisible porque se neutraliza con el trabajo que hace el otro ojo. En cuanto a las manos que deberían aparecer dibujando debido al directo de la representación, sólo en algún boceto aparte han vuelto a aparecer, ya que mi intención no es hablar de lo que veo mientras dibujo, sino de lo que veo sencillamente.

El método que seguí entonces lo he ido aplicando a las posteriores composiciones, que consistió en dibujarlo todo partiendo de fijar la mirada en un único punto central y descubrir los márgenes moviendo la mano de atrás adelante de la cabeza, ya que es complicado conseguirlos a simple vista. Una vez hecho el boceto lo traslado a color al formato definitivo, ayudado por fotografías o bien por tener la posibilidad de disponer del espacio en directo.

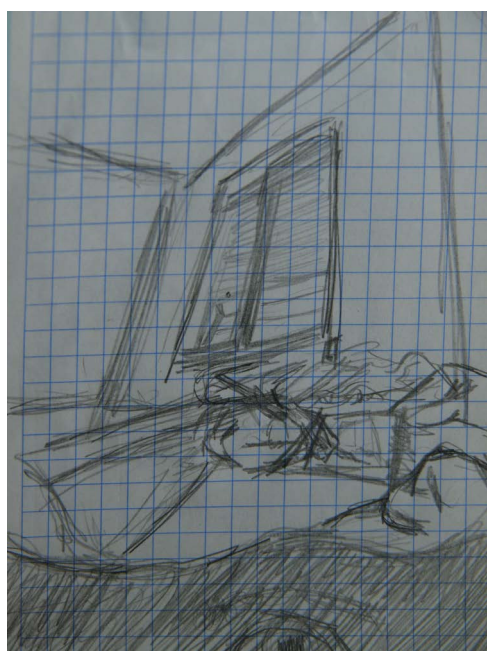


Imagen 1



Imagen 2



### 3.1.2 - OBRAS

#### 3.1.2.1 - Composición con centro de atención 1 (Imagen 3)

La primera propuesta fue realizada en un lienzo de 40x120 cm con técnica al óleo *alla prima*, realizado en una clase de asistencia de modelo en el que quise afrontar la misma intención de foco y dispersión, pero con un tipo de composición diferente.

El ejercicio consistía en llamar la atención de algún modo, jugando con los cortes de plano, y yo aproveché eso para convertir dicha segmentación en el centro de la mirada.

Utilicé la posición que hizo la modelo, que le agradezco muchísimo dicha labor porque prácticamente posó para mí (el día de decidir postura sólo estaba yo para pintar modelo), para colocarla apoyada en el extremo inferior del bastidor, dispuesto de forma vertical, de modo que escapase de la escena por los costados. El objetivo fue hacerla destacar del resto del espacio, pero que el resto de la escena contribuyese también en la focalización de la modelo, como si se tratase del segmento central superior de un cuadro mucho mayor en el que se alcanzase la totalidad del campo visual, tal como se puede observar en la simulación de la Imagen 4.



Imagen 3

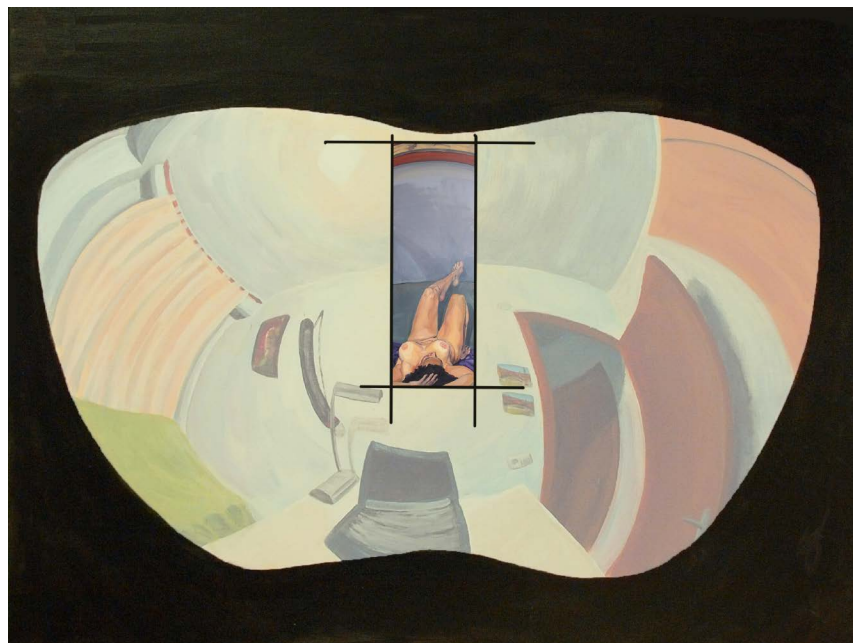


Imagen 4

Además, para acentuar dicha intencionalidad, considero que la obra debe ser colocada en la pared de un modo tal que la representación de la modelo quede inmóvil justo en frente de los ojos del observador promedio, de unos 1,70-1,80 metros de estatura. Así puede contemplarse con mayor sentido la leve curvatura de la biga de madera y los límites de las telas que se encuentran en la parte superior del cuadro.

### 3.1.2.2 - Composición con centro de atención 2 (imagen 5)

Esta segunda composición es similar a la propuesta previa a las obras a presentar (Imagen 2), con la diferencia de su tamaño, 130x81 cm y, mucho más importante, que existe un punto central claramente distinguido del resto de la composición, tanto por su tratamiento como por su peso visual, ya que es una persona la que está en dicha posición, e inevitablemente llama la atención de los observadores debido a nuestra naturaleza curiosa, refiriéndome en cuanto a inquisitiva es.



Imagen 5

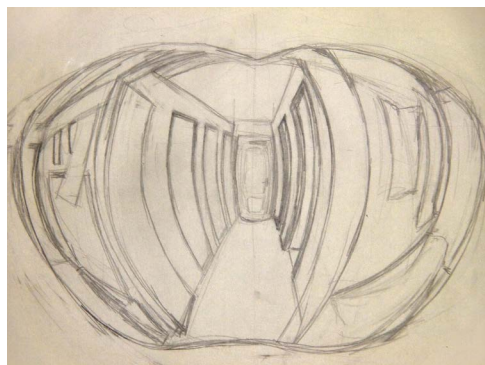


Imagen 6

Es un óleo sobre tela donde se puede apreciar un progresivo aligeramiento del trazo conforme nos alejamos del centro de la imagen, donde se concentran las pinceladas buscando un símil con la propia fisiología del ojo, que más adelante expondré.

Esta vez, para realizar la obra hice un boceto inicial en papel para ubicar los elementos dentro de mi simulación, que se puede apreciar en la imagen 6 en forma de antifaz, ya que resulta muy complejo realizar una pintura de esas características a la primera. Así, prácticamente tendría que copiarlo en el formato grande y entonces ocuparme principalmente del color, las luces y las sombras, que fueron pintados del directo.

### 3.1.2.3 - Composición con centro de atención 3 (Imagen 7)

Ahora que había realizado un formato que incluía mi visión al completo, y otro en el que únicamente jugué con un fragmento de la misma, en un supuesto de mayor escala, decidí que ya era el momento de pasar a un formato más grande, en el que se observase en dimensiones considerables la totalidad de mi campo visual.

Para ello, escogí una escena de mi ciudad natal, Elche, dónde aparece caminando un compañero de derecha a izquierda, en cual es observado a través de un arco de piedra colores tierra apagados que destacan de la luz azulada del fondo, escogida así y junto con la mayor definición de dicha zona, para acentuar la centralización.

La obra está realizada al óleo y compuesta por tres tableros contrachapados reforzados con bastidor de 90x180 cm cada uno, haciendo un total de 270x180 cm en definitiva. El principal motivo por el que está dividido en tres partes es por su gran volúmen, que aún recogido es dificultoso para transportar o guardar; aunque también reside en ello la idea de mostrar la pieza de forma cóncava, disponiendo los dos laterales para que se ciernan levemente sobre el observador y, bien iluminado, cause una sensación envolvente, buscando un parecido las pinturas circulares del siglo XIX. Aunque considero pequeño el formato para dicha presentación.

El motivo de haber escogido tabla para ésta propuesta reside en su superficie lisa, que permite al pincel moverse con más ligereza y así ayudarme a realizar trazos largos con mayor fluidez, pues en contraste con la tela ahorra muchas recargas de pintura, que se traduce en tiempo y, en grandes recorridos, tosquedad.





Imagen 7

De nuevo, los pasos a seguir fueron el boceto del directo (imagen 8), aunque esta vez no pude disponer del espacio real para traducir la pintura. Para ello utilicé fotografías que tomé desde mi posición hacia todos los rincones que iba a necesitar para pintar el cuadro, para conseguir así el ángulo adecuado (imágenes 9, 10, 11).

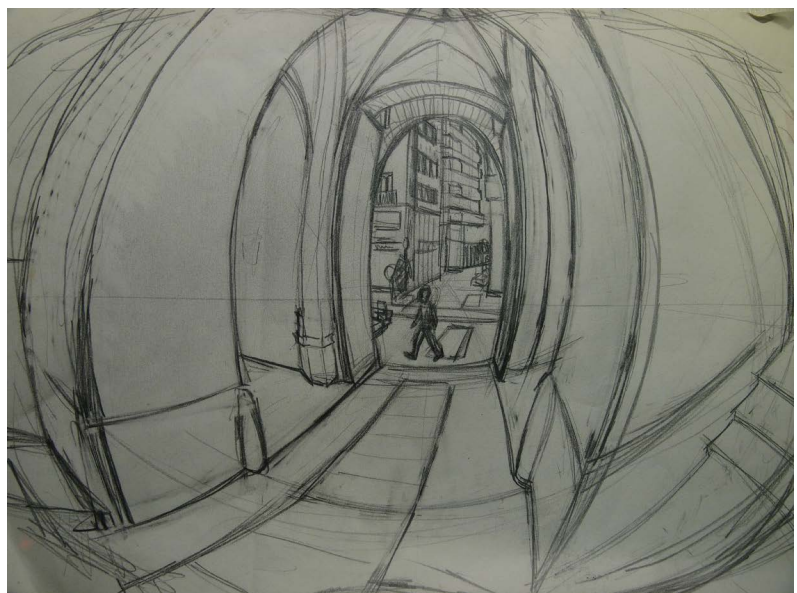


Imagen8



Imagen 9

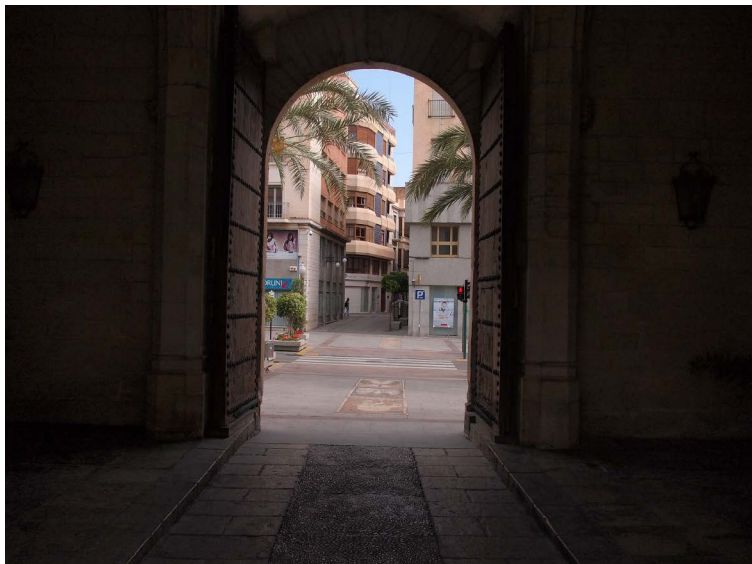


Imagen 10



Imagen 11

#### 3.1.2.4 - Dibujo

Como ya he mencionado, he realizado dibujos para ayudarme a aprender cómo representar la curvatura que generan nuestros ojos, pero esos fueron los primeros. También existen otros que he trabajado de forma independiente, que me he tomado a modo de cuaderno de viaje y que no necesariamente muestran alteraciones significativas.

Es de notar la diferencia que hay entre unos y otros, pues los primeros (imágenes 12, 13 y 14) son visiones de espacios fácilmente reproducibles, de superficies lisas y estructuras geométricas que se centran en estudiar las líneas exteriores; y a medida que avanza trato de esforzarme por llevar al papel, con la misma intención de atender al encorvamiento, lugares más complejos e improvisados, que seleccionaba básicamente por curiosidad y disfrute (imágenes 15, 16 y 17).

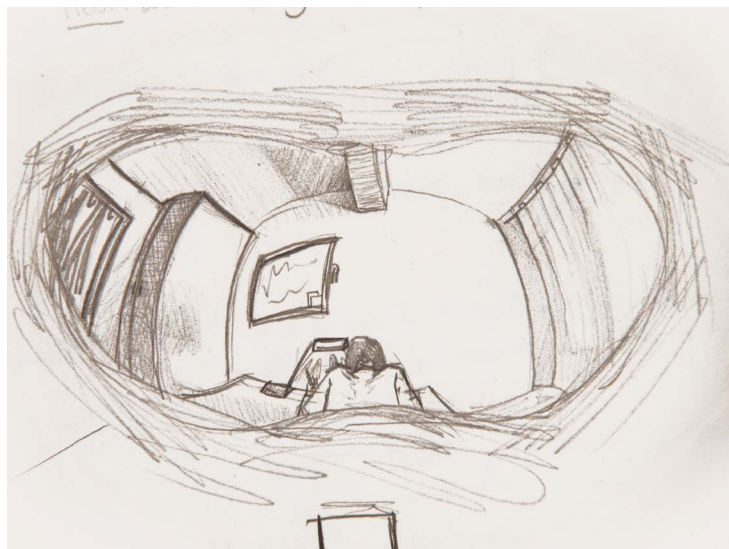


Imagen 12



Imagen 13





Imagen 14



Imagen 15





Imagen 16



Imagen 17



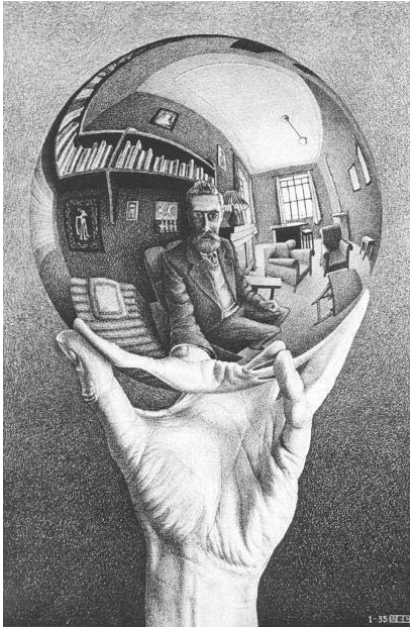


Imagen 18

## 3.2 - RELACIONADOS

Antes, durante y después del proyecto he podido identificar mi pintura de varias maneras, y con ello encontrar similitudes con diversas propuestas en distintos campos.

### 3.2.1 - Autores

#### 3.2.1.1 - El holandés **Maurits Cornelis Escher**

Considero que es un sujeto importante, si bien por su relación con las leyes de la percepción, tanto más por la motivación de su obra, su filosofía. Al observarla se aprecia claramente que su objetivo era mostrar esas curiosas formas que a él tanto le intrigaban, trasladarlas de su mente a la plancha de cobre y más tarde al papel sin pretensión a conmover, narrar un acontecimiento ni enredarse en sentimentalismos. Fue un ilustrador que plasmaba aquello que descubría, y viceversa. Y por su constante investigación en temas de la percepción visual lo considero un buen referente para mi propuesta. Incluso hay ciertas obras del autor que recuerdan ligeramente a las mías, donde existe un centro que capta la atención, y una deformación que se va acentuando hacia las periferias, como se pueden observar en las imágenes 18, 19 y 20.

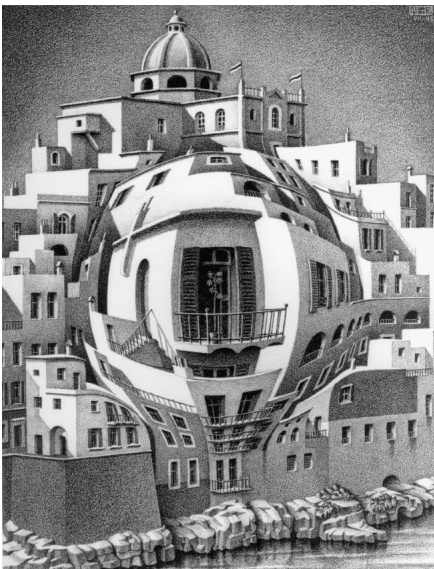


Imagen 19

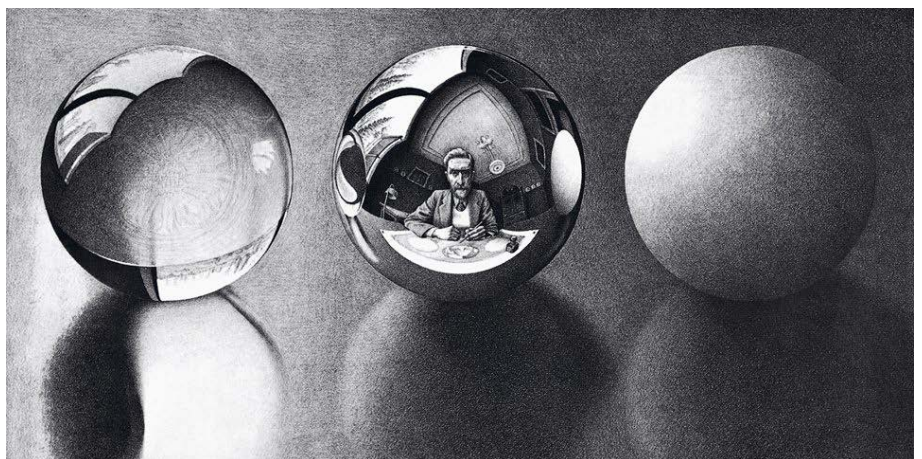


Imagen 20

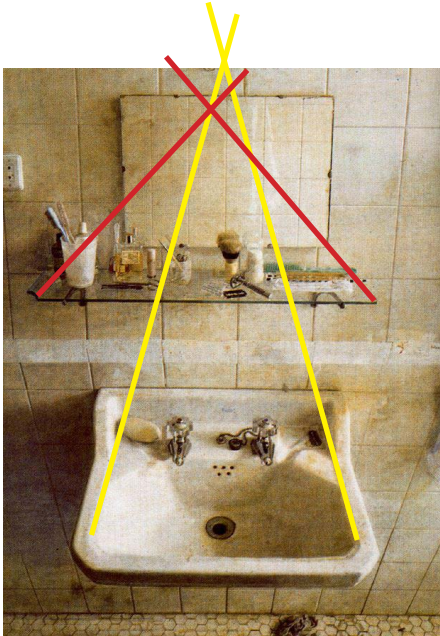


Imagen 21

### 3.2.1.2 - El pintor hiperrealista **Antonio López García**

He seleccionado a este artista para que conste en mi proyecto porque al mencionarle, pueden intuirse algunas relaciones con las dos últimas obras (imágenes 5 y 7), y enumerando ciertas similitudes y diferencias, pueden ayudar a comprender mis trabajos, al igual que me han servido a mi a vislumbrar mejor qué es lo que estoy haciendo.

En cuanto al parecido, la predominancia del espacio en la superficie del cuadro es evidente; o también que las vistas y representaciones que ordenan cada composición son subjetivas y desarrolladas desde una misma ubicación espacial real.

Comienzo a discernir claramente en cuanto al tratamiento que se le da a la pintura, ya que su hiperrealismo casi dota a todo milímetro del cuadro de la misma importancia, mientras que yo utilizo cierto nivel de detalle en partes limitadas, esto es, en los focos de atención de cada obra.

Pero si nombro a éste autor, es principalmente porque lo que más me ha llamado la atención de muchas de sus pinturas, es que utiliza el panorama y con él incluye interesantes cambios de perspectiva que hacen que los elementos lineales que se encuentran mas próximos a la ubicación real del artista a la hora de tomar la escena, se curven para conservar una coherencia importante con dichos cambios (imagen 22).

Así pues, aunque existan arqueamientos, éstos son debidos a múltiples puntos de vista que invocan diversos puntos de fuga, como puede observarse en el ejemplo de la imagen 21; mientras que las deformaciones que se aprecian en mis obras son las producidas por la fisiología y fisionomía natural del ojo, además de la existencia de un único punto de fuga central.

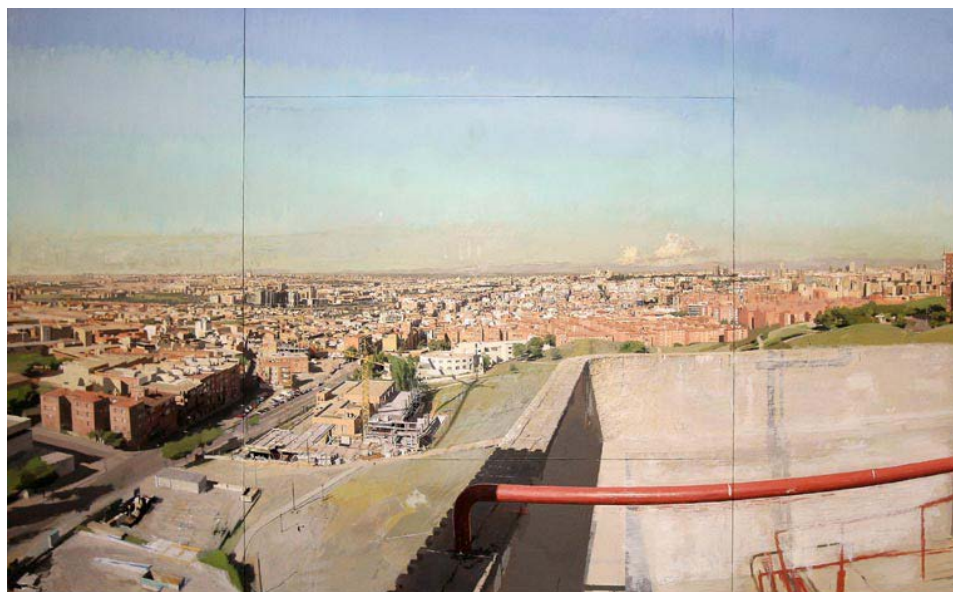


Imagen 22

### 3.2.1.3 - Impresionismo

*“Ciertos pasajes del Diario de Delacroix, antecedente indudable de los impresionistas, hablan de modo elocuente. ¿No fue este pintor romántico quien afirmó que en la Naturaleza todo era reflejo? Ciertamente, reflejo de la luz que llegaba a los ojos y les hacía reconocer el color, tal como mostraban los cuadros contemporáneos de Turner o de Constable. También Corot, artista tan sensible como los impresionistas a la realidad de la luz y a su actitud ante lo natural, recomendaba someterse a la primera impresión. El mismo Courbet instó constantemente a pintar lo que se veía, coincidiendo plenamente con las aspiraciones del grupo.”<sup>2</sup>*

“Pintar lo que se ve”, es una frase que me recuerda siempre a ésta corriente artística del siglo XIX, y que me ha fascinado desde que la oí por primera vez en este contexto, porque en ese momento aparece una bifurcación ante mí. Qué es lo que se ve y qué es lo que se plasma son dos extremos sumamente lejanos entre los cuales aparece el individuo como intérprete y prueba firme de que no es lo mismo una cosa que otra. De modo que la bifurcación que vislumbro quedaría en el camino que engloba los hechos de pintar lo que se ve, o en cambio, pintar lo que hay.

Esta última es la que encuentro más alejada de mi proyecto, porque aunque efectivamente he pintado lo que en un momento ha habido en un lugar en un momento determinado, más bien he plasmado lo que vi; aunque de un modo distinto al que lo entendían los impresionistas y todos aquellos autores que confiaban en la interpretación de sus experiencias visuales.

### 3.2.1.4 - Oftalmología y ciencia de la visión

Aunque nunca necesité conocer la estructura del ojo humano, ni el procesamiento que se realiza en nuestro cerebro, para pintar o dibujar, me preguntaba en qué momento los datos que recogían éstos comenzaban a segregarse y a tomar más importancia, por la calidad de detalle, lo que enfocaba directamente a mi voluntad, y lo que quedaba esparcido por el resto de mi campo visual. Aunque me imaginaba que todo ello sería, precisamente, cosa de nuestro órgano-computadora, para hacer más sencillo nuestra adaptación a los estímulos del exterior y así poder interpretarlos con agilidad.

Aunque fue buscando información acerca de la fisionomía y fisiología

---

<sup>2</sup>AUBOYER, J. et al. *El realismo y el impresionismo*. Ed. Salvat, S.L. 2006



del ojo humano cuando me di cuenta de que estaba equivocado, pues, es en este órgano en el que originalmente se comienza a discriminar, y es que la madre naturaleza ya había discriminado antes en la estructura de la propia retina. Existe una pequeña concavidad en la parte central de ésta que se conoce como fovea<sup>4</sup> (imagen 23), en la que se concentran el número de terminaciones nerviosas sensibles a la luz, comunes en todo el tejido. Para concretar, éstas se denominan bastones si su estimulación es determinada por la cantidad de luz, y conos si lo son por el cromatismo; y a diferencia del resto de la membrana, en la concavidad abundan estos últimos, que se estructuran de forma regular y organizada. E incluso su anatomía también contribuye a ampliar la imagen proyectada sobre ella para ganar en detalle, ya que existe mayor superficie sobre la que repartir los rayos luminosos.

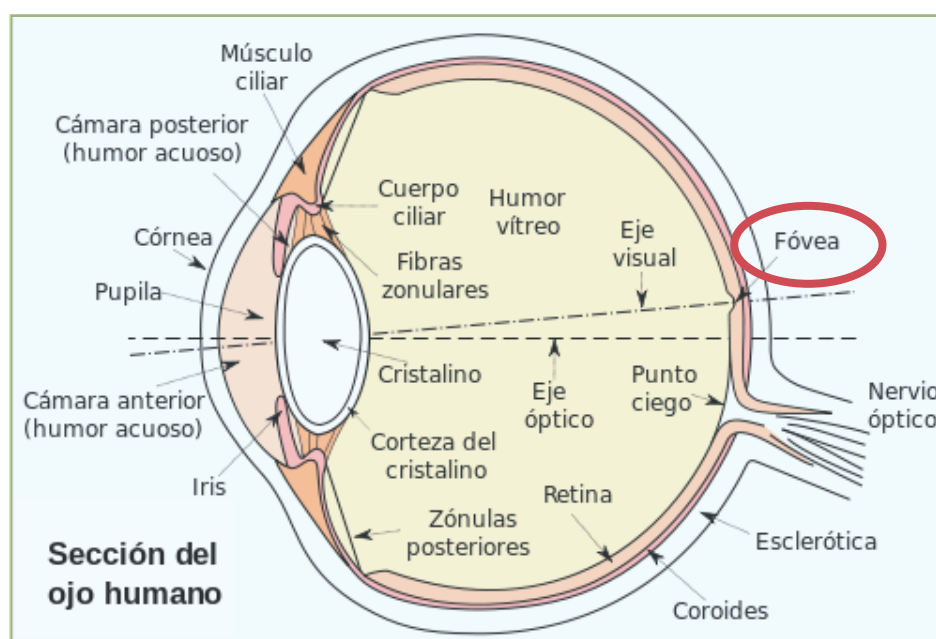


Imagen 23

En cuanto al motivo por el que nuestro ojo escoge la información central, para facilitarnos el entendimiento de los estímulos externos, es cierto. Buscando información sobre el funcionamiento de este órgano hallé un dossier de un experimento<sup>3</sup> que consistía en demostrar que la capacidad que tienen los deportistas de élite de sacarle un gran rendimiento a la información que reciben los ojos del exterior, en contraste con gente mas sedentaria. Además resultó bastante de mi asombro que utilizasen terminología idéntica a la que yo empleo para describir mis pinturas.

<sup>3</sup> González, I.; Casáis, L. (2011) Comparación de la atención visual y campo visual en deportistas en función del nivel de pericia. Revista Internacional de Ciencias del Deporte, 23(7), 126-140. Disponible en: <http://www.cafyd.com/REVISTA/02305.pdf>

<sup>4</sup> CLÍNICA GMA, <http://www.clinicagma.com>, El blog de Clínica GMA, 2013. Disponible en: <http://www.clinicagma.com/blog/el-campo-visual/>

Hablan, pues, de un foco de atención del cual todo ser humano obtiene información voluntariamente; es decir, que es aquel que mueve nuestro ojo cuando nosotros le ordenamos fijar la mirada en un punto. También existe una visión periférica que se puede perfeccionar con el tiempo, que consiste en saber aprovechar los estímulos que suceden en el resto del campo visual, y reaccionar ante ellos. De ahí que exista aquello que llamamos “tener reflejos”, sobre todo cuando jugamos o practicamos algún deporte, y es por eso que los deportistas de élite destacan del resto en este ámbito, y que tiene sentido que en mis obras exista un progresivo aligeramiento de las pinceladas a medida que nos alejamos del foco de las mismas.

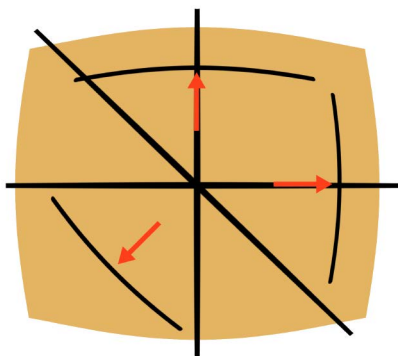


Imagen 25

### 3.2.1.5 - Grandes angulares

Es muy complicado ver algo donde nunca antes habías visto nada. Igual de dificultoso ha resultado para mí aprender a representar el espacio tal cual llega a nuestros ojos, y no sólo ha sido cuestión de dibujar y de observar atentamente. La existencia de fotografías de “ojo de pez” (imagen 24) me han ayudado a despejar ciertas dudas que tenían que ver con la dirección, la curvatura de las líneas y el enfoque del exterior. Así verifiqué que el encorvamiento de las líneas que aparecían dentro de mi campo visual se deforman desde el foco hacia afuera, salvo aquellas tangentes a éste, que no dan muestras de ello (imagen 25).



Imagen 24\*

### 3.2.1.6 - Panorámicas y cúpulas

Ambas modalidades son interesantes en la medida en que se podrían entender muy bien cualquier propuesta relacionada con la visión periférica en ellas, y se aprovecharían las diferentes posibilidades que ofrecerían cada una.

Las vistas panorámicas es un medio muy versátil y existen muchas maneras de afrontarlas; la modalidad más extendida en la actualidad es la del ámbito fotográfico que consiste en realizar una sucesión de tomas consecutivas en una misma dirección para más tarde unir las mediante un *software* adecuado para ello, si es que no lo hace el aparato automáticamente.

Lo que sucede en la fotografía es que suelen ser imágenes bastante anchas. En un supuesto, existe una panorámica de varias tomas unidas en horizontal; pues bien quizá en la parte central no se apreciase, pero en los bordes superior e inferior, si apareciese algún elemento, se deformaría debido a los cambios de la perspectiva, ya que con ella vendrían los cambios al trazar las líneas de fuga, tal cual sucedía con la pintura antes mostrada de Antonio López. Pero lo que está en la zona media de la vertical del cuadro no se llega a apreciarse nada de eso. Así, si se recortase la imagen resultante en tres partes longitudinales, la central podría ser otra modalidad panorámica que sólo se consigue cerrando el ángulo.

Algo parecido puede apreciarse en la antigua pintura china en pergamino del festival de Ching-Ming (fragmento en imagen 26), al margen de preguntarnos si sería real el recorrido del camino que ilustra; y si fuese así, no habría sido plasmada desde una única posición. Y es que estamos ante otro tipo de panorámica.

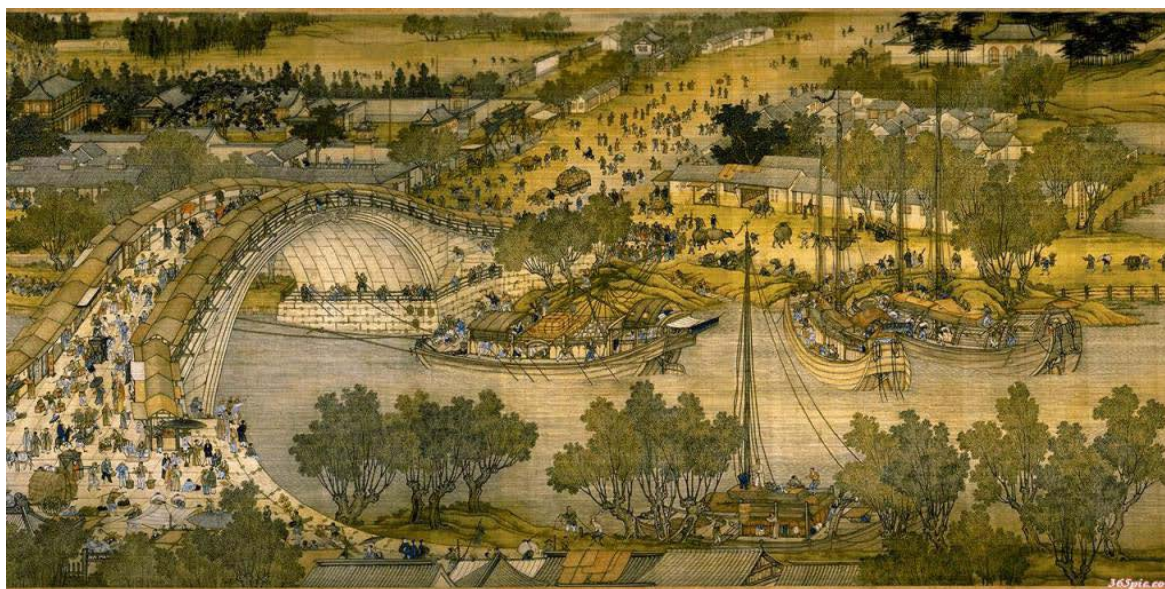


Imagen 26



Pero sin duda lo que más me llama la atención sobre este género, junto con las cúpulas, es su posible presentación, que dan la capacidad a cualquier pintura realizada en esos formatos, de envolver al observador y hacerlo sentir dentro del cuadro, ya que se puede llegar a realizar un barrido de 360 grados, como se puede comprobar si se visita, por ejemplo, el *Museo Panorama 1453* (imagen 27) o el *Mesdag Panorama* de Holanda (imágenes 28 y 29).



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29

## 4 - CONCLUSIÓN

En el último de mis cuadros, se aprecian a estas alturas reacciones imprevistas relacionadas con los tiempos de secado. La capa negra que delimita mi campo visual representado da señas de absorción del color por la capa inferior, que rellené parcialmente con la tranquilidad de saber que después sería cubierta; con lo que estoy a la espera del secado de la capa anterior para dar otra pasada de negro marfil, y pasado el tiempo darle una pátina de barniz que de uniformidad a la pieza.

El tiempo ha sido el principal obstáculo para esta última obra, que es la que mas me ha enseñado sobre pintura. Pues todo debí tomarlo con más calma y alargar los periodos entre una sesión y otra, para dejar que los aceites y la trementina hiciesen mejor su labor entre capa y capa. Pero creo que son lógicos mis errores porque son debidos a mi inexperiencia con formatos grandes que requieren varios días de trabajo, y no me he culpado por ello. Pero lo tendré en cuenta.

En cuanto al tratamiento de la pintura, quizá debí ser más permisivo con las imperfecciones del trazo para hablar de la pérdida de información causa de la operatividad del sistema visual. Es un aspecto que hay que mejorar porque no me siento cómodo trabajando con cierta “tendencia impresionista” en un gran formato, pero sí me gusta y lo considero apropiado.

Siguiendo con las mejoras plausibles, estoy estudiando las posibilidades expositivas de este tipo de propuestas, considerando las vistas panorámicas que faciliten el entendimiento abarcando prácticamente la totalidad del campo visual del observador, y también si conviene colocarlas en espacios reducidos (como por ejemplo un pasillo) dónde no habría otra que observar de cerca las obras que no alcanzan un tamaño apropiado para el fin de las mismas. Además de considerar composiciones similares a la presente en la segunda de mis obras (en la que aparece un cuerpo desnudo).

Pero a pesar de los posibles fallos, estoy satisfecho con la realización de esta serie de dibujos y pinturas que me han acercado a un aspecto curioso de la percepción y nuevas perspectivas.

En el CD2: *Imágenes y vídeos del proyecto* he incluido fotografías del proceso de trabajo de la obra final, además de un curioso vídeo que se me ocurrió filmar una vez acabada la obra, de una hipotética vista a escasos centímetros de ella para corroborar que provoca una sensación envolvente.



## 4.1 - OTRAS PROPUESTAS

Quisiera añadir que pude hablar de las teorías de la Gestalt, por ser una referencia esencial para cualquiera que infiera en temas perceptuales, incluso para cualquier persona interesada en artes visuales; pero diré que he considerado que sus leyes están al margen de mi proyecto, en la medida en que no me he centrado en ninguna de ellas y además que son todas relacionadas con el ámbito de la psicología, es decir, con los mecanismos del cerebro.

Mis pinturas hablan de mecanismos oculares velados, aunque es cierto que hay ciertas leyes más acentuadas que otras en mis cuadros; pero pienso que es inevitable, como ya he insinuado, para cualquier acto visual. Por ejemplo, la ley del contraste y de la figura-fondo son las más aprovechadas para llamar la atención del espectador, y vienen determinadas principalmente por la presencia de una persona, además de ubicarse en la parte más iluminada de la escena.

Con ello no descarto que en futuras piezas decida ahondar más en las bases psicológicas y maniobrar con el color, las formas y la estructura de manera que refuerce la imagen de otro modo que tendría que estudiar.

También considero la posibilidad de ilustrar juegos visuales, con intención similar a M. Escher, ya que hay diversos aspectos perceptuales cercanos a las teorías de la Gestalt que vienen dados por la discriminación de información del ojo, ya que en las periferias del campo se ven las cosas, pero en cierto modo, obviándolas. Para explicarme mejor, obsérvese la imagen 30, que extraje de uno de mis apuntes, donde se aprecia un largo pasadizo con puertas numeradas a los laterales, lámparas en el techo y un individuo al que le he sustituido la cabeza por una diana. En todos los elementos existen disonancias: algunos pomos están flotando en frente de las puertas, algunas líneas se interrumpen (primera lámpara) y la enumeración no es correcta. Pues, si bien la imagen es muy pequeña para que suceda lo que voy a contar, sí que ocurre si se la amplía de tamaño; y es que si nada más ver la escena observamos la diana, no notaríamos las irregularidades que existen. Y lo mismo sucede en ocasiones con el color, ya que en las zonas más alejadas de la fóvea de nuestra retina hay práctica ausencia de conos, que son sensibles al cromatismo, dejándole el trabajo de rellenar la ausencia de datos al cerebro.

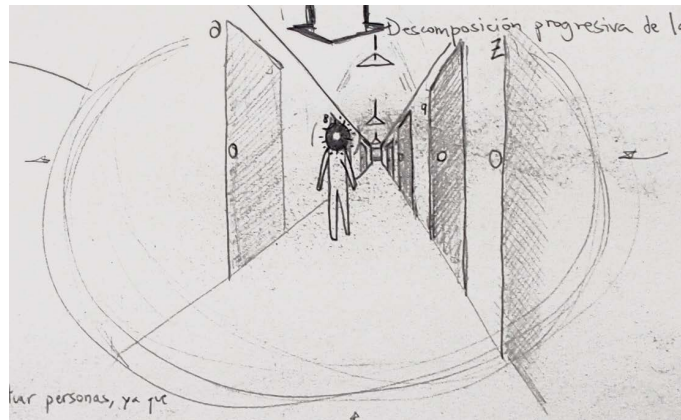


Imagen 30

En cierto modo he afrontado este enfoque más cercano a la pura percepción virando hacia el ámbito tecnológico. Concretamente con medios interactivos, que utilizo para hacer consciente al espectador de su curiosidad y la imposibilidad de descubrir con certeza qué sucede en la periferia de su campo visual.

El proyecto no pudo llegar muy lejos debido al poco tiempo que he tenido para desarrollarlo pero se puede observar en el CD 2 dónde llegó el prototipo, mediante la lectura del propio dossier que realicé para la asignatura que me facilitó los medios y un pequeño vídeo de demostración.

Consistía en enfrentar la obra al observador de forma individual, ya que el campo visual no se puede compartir. Con lo que el sujeto se vería rodeado por tres paredes sobre las que se proyectan imágenes independientes, y siempre se apagaría aquella en la que fijase la mirada, de modo que nunca llegaría a encontrarse cara a cara con la proyección. Pero eso es complejo de realizar en la medida en que se disponen de medios limitados, aunque parte del código de programación necesario ya fue escrito y se puede leer en el dossier antes mencionado.

## 5 - BIBLIOGRAFÍA

-ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza Forma, 2011, pg. 58

-AUBOYER, J. et al. *El realismo y el impresionismo*. Ed. Salvat, S.L. 2006.

-CLÍNICA GMA, <http://www.clinicagma.com>, El blog de Clínica GMA, 2013.  
Disponible en: <http://www.clinicagma.com/blog/el-campo-visual/>

-GONZÁLEZ, I.; CASÁIS, L. (2011) Comparación de la atención visual y campo visual en deportistas en función del nivel de pericia. *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 23(7), 126-140. Disponible en: <http://www.cafyd.com/REVISTA/02305.pdf>

-BERGER, J. Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible, Ádora Ediciones, Madrid, 1998.

-ROCK, I. *La percepción*, Ed. Prensa Científica, 1985.

-VILLAFAÑE, J.; MÍNGUEZ, N. *Principios de teoría general de la imagen*, Ediciones Pirámide, 2002.

## 6 - ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: *Primer boceto del límite del campo visual*, 2011

Imagen 2: *Composición con límites del campo visual 1*, 2012

Imagen 3: *Composición con centro de atención 1*, 2012

Imagen 4: Simulación con Composición con centro de atención 1

Imagen 5: *Composición con centro de atención 2*, 2013

Imagen 6: *Boceto de Composición con centro de atención 2*, 2013

Imagen 7: *Composición con centro de atención 3*, 2014

Imagen 8: *Boceto de Composición con centro de atención 3*, 2014

Imagen 9: Fotografía guía para Composición con centro de atención 3

Imagen 10: Fotografía guía para Composición con centro de atención 3

Imagen 11: Fotografía guía para Composición con centro de atención 3

Imagen 12: *Apunte de mi cuarto desde mis ojos*, 2013

Imagen 13: *Apunte del aula desde mis ojos*, 2013

Imagen 14: *Apunte del aula con curvatura*, 2012

Imagen 15: *Dibujo de la calle La Nau con curvatura*, 2014

Imagen 16: *Dibujo de la glorieta de Elche con curvatura*, 2014

Imagen 17: *Dibujo de la piscina con curvatura*, 2014

Imagen 18: Escher, M. *Hand with reflecting sphere*, 1935. <http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>

Imagen 19: Escher, M. *Balcony*, 1945. <http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>

Imagen 20: Escher, M. *Three spheres II*, 1946. <http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>

Imagen 21: López, A. *Lavabo y espejo*, 1967. <http://www.viajesconmitia.com/2010/12/21/uvas-y-membrillos/>

Imagen 22: López, A. *Madrid desde Vallecas*, 2006. <http://vallecasdigital.com/el-cuadro-madrid-desde-vallecas-de-antonio-lopez-vuelve-la-asamblea-de-madrid/>

Imagen 23: Anatomía del ojo humano. <http://oftall.mejorforo.net/t29-anatomia-del-ojo>

Imagen 24: Figura explicativa de la deformación del campo visual

Imagen 25: Ojo de pescado en Dubai. <http://es.forwallpaper.com/wallpaper/fish-eye-blvd-in-dubai-309318.html>

Imagen 26: Zhang Zeduan (1085–1145), *Panorama a lo largo del río durante el festival Quing-Ming*, siglo XII <http://cuadernoderetazos.wordpress.com/>

Imagen 27: Desconocido, *Asedio de Constantinopla* del museo Estambul 1453.

Imagen 28: MESDANG, H. Detalle de *Pintura panorámica en la Haya*, 1881. <http://sobreholanda.com/2014/04/08/panorama-mesdag-pintura-panoramica-en-la-haya/>

Imagen 29: MESDANG, H. *Pintura panorámica en la Haya*, 1881. <http://sobreholanda.com/2014/04/08/panorama-mesdag-pintura-panoramica-en-la-haya/>

Imagen 30: apunte sobre la discriminación de información



